

## Fausto y su circunstancia: el teatro de Manuel Linares Rivas

Fidel López Criado  
Universidade da Coruña

Como sugiere el profesor Angel Berenguer, en su libro *El teatro en el siglo XX: hasta 1939*. Madrid: Taurus, 1988) el teatro de Manuel Linares Rivas, como el de Galdós, Dicenta o Gimerá, parte de una conciencia eminentemente progresista y novadora, en la que el teatro es fuente de significación histórico-social. Esta es, de igual manera la opinión de José Ricardo Díaz Pardeiro, en *La vida cultural en La Coruña: el teatro 1882-1915*, cuando al referirse al contexto histórico en que se desarrolla la labor teatral de Linares Rivas, explica cómo, a consecuencia del triunfo de la Revolución de 1868, era de suponer que la sociedad española penetrase por los cauces de la democracia y se realizase la tan esperada revolución burguesa; pero ambas cosas, esperadas y deseadas, no se realizaron porque la vieja ideología conservadora, a pesar de su derrota en el 68, seguirá, en la práctica, detentando el poder, porque la clase media liberal y burguesa pactó con ellos y traicionó al pueblo al no admitir su alianza<sup>1</sup>.

De la misma manera que Dicenta intentaba conectar con la sensibilidad de un determinado momento histórico, trasladando los problemas de una clase social a otra -como ocurre con ese drama de amor y celos que es el *Juan José*, bajo el cual se agita una problemática social obrera-, Linares acude a los temas más candentes del momento (el divorcio, el

<sup>1</sup> Díaz Pardeiro, José Ricardo. *La vida cultural en La Coruña: el teatro 1882-1915*. La Coruña: Galicia Editorial, 1992; 105.

adulterio, el atraso económico, la corrupción política, etc.), pero no para espejarlos o criticarlos escénicamente, sino para poner en evidencia sus causas primeras: la traición y posterior travestismo de los principios revolucionarios del liberalismo burgués de 1868.

Así, bajo el tema del divorcio o el adulterio, por ejemplo, se encuentra la problemática de la educación y el papel de la mujer en el seno de una sociedad machista; y bajo el tema de la envidia, la hipocresía, la maledicencia, o las relaciones familiares y sociales, se encuentra el problema de las diferencias de clase, la explotación del trabajador, la corrupción política y todo aquello que, desde 1874, venía denunciándose desde las filas del republicanismo-socialista pequeño burgués y proletario como causas del estancamiento económico y el atraso intelectual del país.

En este sentido, el teatro linariano asume un importante papel como foro crítico de un momento de nuestra historia en que la conciencia social burguesa -- otrora estandarte del liberalismo progresista -- ha sido entregada en aras de ese mal avenido matrimonio de conveniencia y convivencia económico-política entre la burguesía y la aristocracia. Como la historia nos revela, el resultado sería **un pacto** de familia que hipotecaría el futuro progresista de España, sentando las bases de un inmovilismo oscurantista en el campo social, y un capitalismo galopante en lo económico y político que, como apuntaba Joaquín Costa (1846-1911) en su *Oligarquía y caciquismo*, constituían el lastre secular de una España condenada a ser furgón de cola en el tren de naciones europeas.

Herederos del regeneracionismo populista de Costa -- asumido desde José Canalejas hasta Pablo Iglesias, quienes coincidieron en el gobierno en 1910--, Linares veía el desarrollo de la educación, la europeización, la autonomía local, la emancipación de la mujer y la justicia social como los principales puntos de apoyo de una España progresista. De ahí que la pieza linariana sea siempre un diálogo comprometido y polémico, diálogo que llega a ser debate, lleno de antagonismo y crispación, como en un ajuste de cuentas con el subconsciente colectivo de la burguesía española. Por eso es un teatro "áspero", de gran inmediatez referencial y de gran contundencia histórica; y en estas circunstancias residen las claves -- tanto políticas como literarias -- de su gran popularidad entre 1903 y 1936, a la vez que las razones de su olvido desde 1939.

Comencemos por el contexto literario. Como reacción al subjeti-

vismo y la pasión del teatro romántico, el realismo a lo Benavente venía a proponer un tipo de teatro en que la escena sirviese de espejo a la sociedad que supuestamente había de verse reflejada en ella<sup>2</sup>. Sin embargo, desde muy pronto, se evidencia en la obra de algunos dramaturgos de conciencia progresista -- como Benito Pérez Galdós, en *Realidad* (1892), por ejemplo -- un afán de ruptura con esa manera de hacer teatro de *voyeur*, como quien mira impasiblemente a través del objetivo de una cámara fotográfica.

Así, cuando el realismo fue llevado a sus últimas consecuencias en el naturalismo, algunos dramaturgos -- como Ibsen, por ejemplo -- alentaron decididamente un teatro de ideas en el cual la tesis sirviese de epicentro dramático:

"Los estéticos del realismo [...] se oponen a que se introduzca una tesis en la obra de arte. Pero, ¿por ventura en el mundo no hay más que pasiones y son éstas el único objeto en que deba ocuparse el teatro? ¿por qué no representar también los conflictos de las ideas lo mismo que los sentimientos? ¿La vida del espíritu tanto como la vida del corazón y de los sentidos? Las discusiones sobre las cuestiones políticas, sociales y religiosas llenan gran parte de nuestra existencia. ¿Por qué no ha de entrar en escena este mundo del pensamiento?"<sup>3</sup>

Estos planteamientos llegarían a España, a finales del siglo XIX, de la mano de gente como Clarín, Palau, Maragall y Fernández Villegas el primer crítico documentado de Ibsen -- y a través de la traducción y/o puesta en escena de obras tan significativas como *Casa de las muñecas*, *Los aparecidos*, *Hedda Gabler* y *Un enemigo del pueblo*, que tuvieron un enorme éxito de público<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> A este respecto, decía Miguel de Unamuno ("La regeneración del teatro", en sus *Obras completas*, V. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958) que el teatro debe ser un teatro de tesis y reflejar sin falseamientos la conciencia del pueblo: "Con el realismo social ha vuelto al teatro otra cuestión tan vieja y tan nueva como ella, la tesis, que en el fondo se reduce a la moralidad. [...] El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él (página 347).

<sup>3</sup> Cejador, Julio. *Historia de la lengua y la literatura castellana*, 1908-1920. Tomo XIII. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920; página 13.

<sup>4</sup> Castellón, Antonio. *El teatro como instrumento político en España, 1895-1914*. Madrid: Ediciones Endymion, 1994.

Así, por ejemplo, *Un enemigo del pueblo* fue estrenada en el teatro Novedades de Barcelona el 14 de Abril de 1893, en traducción de Jordá Costa, y estuvo en cartelera durante mucho tiempo, mientras que *La dama del mar*, con arreglo de Cristóbal de Castro, constituyó un éxito arrollador cuando se estrenó en Madrid el 11 de febrero de 1929 -- lo que evidencia, en palabras de Antonio Castellón, cómo "esta corriente ibseniana llegó a influir de modo determinante en las nuevas generaciones, que desarrollan su actividad más fructífera a partir de 1914"<sup>5</sup>.

Junto a la labor de Björnson (*Más allá de las fuerzas humanas*, 1896; *Las sendas de Dios*, 1902; y *El rey*, 1902) y Maeterlink (*Monna Vanna*, *Joyzelle*, *Aglavaine et Salysette*, y *La intrusa*, estrenadas por primera vez en España en el teatro Principal de Barcelona, en 1905) -- el ejemplo de Ibsen sirvió para prestigiar el compromiso histórico-social del "teatro de tesis" que luego daría paso al llamado "teatro de la cuestión social" o, más decididamente, "teatro político". Sin embargo, como sugiere Antoni Jutglar, no hay que olvidar que España tampoco es ajena a la profunda y continuada crisis socio-económica, política y espiritual que viene dándose en Europa durante el último cuarto de siglo XIX<sup>6</sup>.

El debacle del '98, la agudización de los conflictos obreros y campesinos, la crisis de las instituciones políticas y los movimientos nacionalistas, la guerra de Marruecos, la "Semana Trágica", y la huelga general de 1917, se vive en España como un proceso de concienciación política que pone de relieve la frustración y el fracaso de los intentos burgueses para crear un nuevo orden social acorde con las exigencias del nuevo siglo como lo evidencian, por ejemplo, los estrenos de *Juan José* (en 1895) y *Daniel* (en 1906), de Dicenta, a la par de un gran número de obras de Linares<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Castellón, página 42.

<sup>6</sup> Jutglar, Antoni. *Ideologías y Clases en la España Contemporánea (1874-1931)*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1969.

<sup>7</sup> Como apunta Antonio Castellón, "en 1917, por iniciativa de Eduardo Zamacois, el Partido Socialista decide llevar a cabo una representación anual de *Juan José* como parte de la celebración del 1 de Mayo". Op. cit., página 76.

Este estado de crisis es el caldo de cultivo (1892-1917) de esa tendencia "novadora" en la que Angel Berenguer sitúa la producción dramática de Manuel Linares Rivas. Para el profesor Berenguer, Linares, junto a Galdós, Dicenta, Guimerá, Gual, Cortiella, Ganivet y Gómez de la Serna, participa de esa *conciencia progresista y tendencia novadora* que caracteriza a este grupo y los sitúa frente a esa otra *conciencia conservadora* o inmovilista que se refleja en el teatro de Marquina, el primer Valle Inclán, Villaespesa y Apel·les Mestres, y que poco o nada tiene que ver con la *conciencia liberal* y acomodaticia de Benavente, Arniches, los Álvarez Quintero y los Martínez Sierra. Consecuentemente, si atendemos a una lectura atenta y directa del teatro linariano, podemos ver que esa "tesis", que embarga el planteamiento escénico de sus obras, surge de una inquietud ético-estética que, como dijimos, se sitúa en línea con el regeneracionismo populista de Costa, pero que va evolucionando paulatinamente hacia esa "mística de la reforma revolucionaria" republicano-socialista de la que habla Jaime Vicens Vives<sup>8</sup>.

Esta radicalización de la conciencia progresista de Linares Rivas se manifiesta ya en su primera obra, cuyo significativo título (*Aire de fuera*, 1903) presagia esa postura "rupturista" que, según Angel Berenguer, significa

*“una negación y ruptura (en los planos estético y/o ideológico) de la alianza social entre la nobleza y la gran burguesía y, al mismo tiempo, afirmación de una identificación posible entre la visión del mundo de un sector radical de la pequeña burguesía con las perspectivas necesariamente más radicales y, en casos, revolucionarias del proletariado”*<sup>9</sup>.

Ciertamente, la visión exteriorizada y progresista de Linares expresada, por ejemplo, en torno al tema del adulterio (*Aire de fuera*, 1903), o el candente tema del divorcio en *La garra* (1914), hasta la denun-

<sup>8</sup> Vicens Vives, Jaime. *Historia social y económica de España y América*. Vol. V. Barcelona: Ed. Vicens-Vives, 1961; 406-407.

<sup>9</sup> Berenguer, Angel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988; página 57.

cia socio-política de una España rural (Galicia en este caso), sometida brutalmente por un caciquismo mezquino y ramplón, en obras como *Cristobalón* (1920) y *Sangre roja* (1921) -- donde se registra una clara influencia de *Terra Baixa* de Guimerá -- poco o nada tiene que ver con esa visión escasamente problemática del mundo benaventino, afianzado en los valores y el poder socio-político de la alta burguesía<sup>10</sup>.

No obstante, casi un siglo más tarde, y al margen de la evidencia textual de sus piezas, Linares continúa siendo benaventino por asociación. Pero no todo es producto del desconocimiento y la desatención crítica. Obviamente, las coordenadas ideológicas y estéticas de Linares son, por su propia naturaleza, antagónicas a las de aquella otra España oscurantista que se alzaría en armas en el verano de 1936. Por eso, durante mucho tiempo, el autor que había rivalizado dentro y fuera de los escenarios con Benavente, los Álvarez Quintero y los Martínez Sierra -- sacándoles ventaja en popularidad muchas veces -- sufrió el olvido de la crítica adicta al régimen, en un intento de borrar con el silencio lo que tan elocuentemente quedaba escrito en más de cincuenta piezas dramáticas. Sólo la prestigiosa pluma de Federico Sáinz de Robles será capaz de sacar nuevamente a la luz tan importante labor teatral, pero -- eso sí -- en 1947, después del Proceso de Nuremberg, y siempre desde el más discreto silencio respecto al compromiso socio-político del autor.

Esta situación, junto a la natural erosión que el tiempo causa en los gustos y/o preocupaciones ético-estéticas del lector/espectador, hace que el teatro linariano suene hoy a cosa vieja. Sin duda, es posible que

---

<sup>10</sup> Por el contrario, la obra linariana se corresponde con esa visión de la realidad escénica cuyo radicalismo ético-estético, en palabras de Angel Berenguer "se manifiesta en una investigación formal que, partiendo de una mentalidad radical progresista, expresa la necesidad de un cambio, a veces revolucionario. Y ello, en el plano estético (siempre que se produzca un sistema coherente y rico de la experiencia humana en su totalidad, modificando radicalmente el marco de su representación imaginaria), o en el plano ideológico (cuando el autor crea una obra cuya totalidad crea, en el plano imaginario, una estructura que revoluciona el proyecto social del sistema conservador dominante en un periodo histórico determinado. (Berenguer, página 58).

algunos planteamientos de superficie, como el divorcio o el adulterio, no sacudan los ánimos del público actual con la misma intensidad que hace ya noventa años, ni resulta del mismo modo acuciante la tremenda crítica social y política que se da en *El abolengo* o en *Cristobalón*. Sin embargo, no toda relevancia se ha perdido en el tiempo, y hoy siguen siendo fuente de enorme satisfacción dramática obras como *El caballero lobo*, *Lady Godiva* o, por ejemplo, *Fausto y Margarita*. Y ello se debe, en el caso de estas tres últimas piezas, al universalismo del mito y su desarrollo escénico dentro de unos cauces simbólico-alegóricos de gran riqueza imaginativa. Por ello es importante considerar brevemente la importancia del hallazgo del manuscrito *Fausto y Margarita*.

Tras la construcción alegórico-simbólica del mito fáustico -- o mejor dicho, como sustento referencial del mismo -- encontramos un universo en crisis inmediatamente reconocible: el de las dos Españas. Frente a la pujanza social, económica, política y espiritual de una España que renace en su proletariado, cuyas aspiraciones y reivindicaciones cristalizarán en una conciencia de clase plenamente asumida, con unos objetivos socio-políticos claramente definidos, Linares sitúa una España que bosteza, dirigida por el inmovilismo y la inercia de una burguesía que ha perdido su norte ideológico, su fuelle vital, y por consiguiente su razón de ser como motor económico, político y social de nuestro país.

Fausto, claro representante de la clase trabajadora, roba una ínfima cantidad de dinero a su patrón, Samuel, representante de la gran burguesía capitalista, quien le descubre infraganti durante el robo y, bajo la amenaza de denunciarle a la policía, le obliga a firmar "una carta" en la que admite haber robado una suma significativamente superior y comprometiéndose a devolver dicha suma en unas condiciones de usura francamente exageradas y humillantes.

Frente a la indecisión y el derrumbamiento moral de Fausto a manos del diabólico Samuel, su amada Margarita -- símbolo de voluntad y determinación regeneracionista -- será quien tome las riendas de la situación y, como remedo de aquella otra "abogada nuestra" que es la Virgen María, logra liberar el "alma" de Fausto, mediante una exquisita esgrima de razonamientos jurídicos y populares -- símbolo de la unión burguesía-proletariado -- entre los cuales la argucia, el chantaje y la violencia física son sus primeras armas.

El paralelismo anecdótico y simbólico-alegórico entre el *Teófilo* de Berceo y el *Fausto* linariano es evidente. No obstante, Margarita es mucho más que una evocación mariana. Su empuje y su claridad de visión la sitúan más en la línea del personaje mítico de Juana de Arco, una Juana de Arco decididamente feminista, *ma non troppo*: es decir, emancipada, resuelta e incluso agresiva, a la vez que decididamente femenina, sensual y hogareña.

En este sentido, *Fausto y Margarita* deviene un claro ejemplo de la visión socio-histórica de Linares en la última etapa de su vida, y su decantamiento a favor del mito como foro crítico de su tesis es en suma significativo. Por un lado, el mito de Fausto -- prototipo del héroe trágico y rebelde -- refleja fielmente las coordenadas filosófico-vitales del ambiente intelectual republicano de 1935, con el que claramente se identificaba Linares. Y por otro lado, al asumir la estructura alegórico-simbólica del mito como vehiculización expresiva de su compromiso socio-político, Linares se identifica igualmente con esa corriente "novadora" del simbolismo-expresionismo que caracterizan el teatro europeo del primer tercio de siglo y cuyos más nutridos éxitos se darán con las obras de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Max Aub, Miguel Hernández e Ignacio Sánchez Mejías, entre otros.

Inevitablemente, la muerte del autor en 1935 pone puntos suspensivos a cualquier definición hipotética de la trayectoria de su obra, pero una cosa sí es cierta: el matrimonio de Fausto y Margarita con que termina la pieza es elocuente metáfora de aquel otro matrimonio entre el proletariado y la pequeña burguesía que cristaliza en el Frente Popular en 1931 y que podríamos traducir, en palabras de Angel Berenguer, "como afirmación de una identificación posible entre la visión del mundo de un sector radical de la pequeña burguesía con las perspectivas necesariamente más radicales y, en casos, revolucionarias del proletariado"<sup>11</sup>. Pero entremos en una consideración más textual y directa de la estructura mítica de *Fausto y Margarita* y su significado histórico-literario

Las primeras manifestaciones del mito fáustico surgen en Alemania, en la primera mitad del s. XVI, en torno a la figura de un famoso mago, nigromante y charlatán de feria, llamado Johann Faust, al que se

---

<sup>11</sup> Berenguer, página 57.



le atribuían toda suerte de conocimientos y poderes ocultos derivados de su estudio y experimentación con las ciencias ocultas. Esta ubicación histórico-geográfica es sumamente significativa, pues nos remite no sólo a la génesis del mito literario, sino también a su concepción dentro de unos parámetros socio-políticos y espirituales muy concretos.

Estamos, en estos momentos del siglo XVI, dentro de un terreno ideológico y social abonado por la Reforma: Lutero en Alemania (1483-1546), Calvino en Francia (1509-1564), Zwinglio en Suiza (1484-1531), y Knox en Inglaterra (1514-1572). En este contexto, el mito faústico del individuo en busca de un conocimiento prohibido y liberador, acorde con el arquetipo cristiano medieval de la duda, como sugiere Soren Kierkegaard, se populariza y va adquiriendo progresivamente unos visos teo-filosóficos revolucionarios. La búsqueda del conocimiento personal y trascendente de la divinidad, frente a la rigidez del dogma, el culto y el derecho canónico, impuestos por el férreo aparato teológico de la escolástica, sirve de trasunto a las aspiraciones tanto espirituales como socio-políticas de muchos países europeos que ven en los postulados reformistas de un acceso libre y directo a la divinidad (recordemos la Biblia de Lutero, 1522) una manera de afianzar sus intereses nacionalistas frente al dominio espiritual y socio-político de Roma. Como en seguida veremos, estas consideraciones habrán de ser importantes para entender el significado histórico-social del *Fausto* y *Margarita* de Linares, pero antes situemos mejor su trayectoria literaria. La primera manifestación literaria de este mítico personaje es una novela, supuestamente biográfica, la *Historia del Doctor Johann Faust*, célebre mago y taumaturgo, escrita por Johann Spies y editada en Frankfurt, en 1587. Lógicamente, las diferencias entre realidad y ficción literaria no estaban claramente diferenciadas en el pensamiento simbólico del siglo XVI, y en la novela se entremezcla lo cotidiano con lo fabuloso, catapultando la figura del famoso mago de feria hacia lo heroico-legendario.

Gracias al éxito de este relato popular, pronto surgieron traducciones y adaptaciones, como la de un tal P. F. Gent, que inspiró a Christopher Marlowe su *Tragic Story of Doctor Faustus*, representada entre 1589 y 1592, y publicada en 1604 -- obra decisiva en el desarrollo del Fausto renacentista, un intelectual, artista y soñador, en busca de acción, que exalta el derecho de la razón. De este substrato fáustico surgirán en

el siglo XVII español *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua (1612), *Quien mal anda mal acaba*, de Alarcón (1617), y *El mágico prodigioso*, de Calderón (1636), obra en la que el amor y la fe se oponen a la magia o el diablo, y la muerte surge como quicio de salvación.

Posteriormente, y hasta mediados del siglo XVIII, el mito fáustico decae en España, aunque continúa con notable vigor en el resto de Europa, particularmente en Inglaterra. Así, aparece ya en 1697, en Londres, una versión del Fausto -- *The life and death of Doctor Faustus* -- en la que se da continuidad al pseudo-biografismo del famoso mago alemán. Y posteriormente, en 1768, también en Londres, aparecerá *A dramatic entertainment called de Necromancies or Harlequin Doctor Faustus* de corte popular y en versión satírico-burlesca. Desde entonces, el mito fáustico será rápidamente adaptado por la mayoría de los grupos de teatro itinerante europeos, que lo incluyen en sus repertorios para espectáculos de marionetas, sombras, pantomimas, melodrama, ópera, ballet, etc., y ayudan a potenciar la popularidad del personaje en una gran diversidad de contextos.

Así pues, será el siglo XVIII, y particularmente el XIX, cuando el mito de fausto cobre renovado vigor literario, constatado por el proyecto del *Fausto* de Lessing -- manuscrito lamentablemente perdido --, el *Drama de la vida de Fausto*, de Federico Müller (1778), y la *Vida, hechos y viaje al infierno de Fausto*, de Klingner (1781), hasta llegar al *Fausto* de Goethe (1808 1º y 1832 2º), que es quien cristaliza de manera más relevante el Fausto romántico. Fuera del teatro (texto y espectáculo), el personaje de Fausto también cobra enorme pujanza expresiva, como en el ballet *Faust*, de A. Bournonville (1832) o el *Mephisto* de H. Vogel, la ópera de Hans Eisler, o la versión cinematográfica de René Clair y Armand Salacrou, *La beauté du diable*.

En el siglo XX, el mito cobra particular relevancia significativa. En *The Playwright and the Archtype: Three Choices*, Felicia Londré, de Kansas University, contabiliza cerca de un centenar de faustos en lo que va de siglo en Europa, y hace una distribución por décadas y países que apunta hacia una clara correlación entre la circunstancia histórica y el número de publicaciones. Así, podemos notar una concentración de versiones del Fausto durante los años 20 (11 faustos) y los años 50 (13 faustos), en momentos de gran conmoción social y técnico-científica, particu-

larmente en países como Alemania (20 ), Inglaterra (19 ) y Francia (10 ) que son los que sufren más vivamente las experiencias de crisis de aquellos años, junto a los adelantos tanto creativos como destructivos que las acompañan.

En este mismo sentido, y en lo que se refiere a España, es igualmente sugerente la cronología de la producción fáustica de este siglo: *La Margaritada*, de Maragall (1903), coincidente con el movimiento catalanista; *Mefistófela* de Benavente (1918) y su demarcación entre la gran guerra del 14 y la huelga general del 17; *La clínica del doctor Mephistopheles*, de Gerschunoff (1937), en plena guerra civil; *La barca sin pescador*, de Casona (1945); *Veinte añitos*, de Neville (1945); y el *Fausto*, de Villalonga (1956) - estas tres situadas en plena posguerra y "guerra fría". Obviamente, a esta producción habría que añadir obras no en castellano, como el *Fausto 1943*, del gallego Tomás Barros, y su segunda versión, *Fausto, Margarida e Aqueloutro*, edición póstuma de 1993, cuya acción gira en torno al desarrollo de la bomba atómica en la URSS.

Así pues, parece evidente que el tema de Fausto surge en la literatura como alegoría de una crisis no sólo individual o personal, sino también socio-política. Y este es, sin duda, el papel del Fausto linariano. Consecuente con esa característica linariana de situar sus obras *in medias res* de un conflicto, situado entre un antes y un ahora que es siempre la fragua del cambio, el primer acto desarrolla rápidamente el planteamiento fáustico: deseo de superación (económica) de Fausto que le conduce a robar dinero a su patrón, pacto humillante con Samuel para no ir a la cárcel, zozobra espiritual de Fausto y aparición de Margarita como posible salvadora. Sin embargo, a partir de la mitad del primer acto, en la escena 8, el mito de Fausto cede ante el mito de Margarita. Como en el Teófilo de Berceo, el verdadero protagonista es el personaje femenino y, de igual manera, el verdadero conflicto no es la crisis espiritual de Fausto, sino la lucha de la mujer (encarnación de las virtudes pequeño-burguesas de buen sentido, determinación, voluntad y perseverancia) por rescatar el alma de Fausto (símbolo del estancamiento y zozobra socio-política y espiritual de España) de las manos del demonio, representado por el judío Samuel (símbolo del capitalismo moderno). Sin embargo, el contenido clásico, sobrenatural o religioso, sugerido mediante alusiones al azufre, la vida misteriosa de Samuel, una carta, un posible chantaje a Fausto, y el carác-

ter ejemplar de Margarita-, pronto da paso a un proceso de desmitificación, característico del afán desrealizador del teatro linariano.

Así, en un diálogo al final de la escena 8, donde Fausto se presenta arrepentido ante Samuel y le dice "¡...rompamos nuestro contrato! [...] ¡Por caridad! [...] Piense usted que además nuestro pacto no es ni siquiera humano!", este último le recrimina su "sensibilería" diciéndole:

¿Humano...? ¡Hombre, hombre! ¿Volvemos a la explicación tan cómoda para V., de que el pacto sea diabólico. Yo, Mefistófeles: V., Fausto número dos: y a esperar, con un arrepentimiento oportuno, el coro de ángeles que le suba a V. a los cielos de la mano de su adorada y excelsa Margarita? No, no: perdone V. que no me conmueva con la ópera. [...] ¿Huelo a azufre? ¿Se me ven los cuernos? (21-22)

El problema de Fausto, como el de una parte de la sociedad española de 1935, es la falta de voluntad; y un año más tarde, buscando en la figura mesiánica de los líderes carismáticos la transfiguración de aquel "cirujano de hierro" que proponía el regeneracionismo de Costa, muchos saldrían a las calles al grito de "¡Jefe! ¡Jefe!", haciéndose eco del "¡Duce! ¡Duce!" en Italia y el "Zieg heil" en Alemania, con el que se coreaba la llegada del fascismo. Pero, como sugiere el judío Samuel -- y es una clara ironía que lo sugiera un judío, símbolo del mesianismo por excelencia --, esa esperanza redentora en una suerte de *Deus ex machina* es una quimera más propia de las óperas de Hans Eisler que de la cruda realidad.

La postración moral de Fausto, como la de las clases pequeño-burguesas y proletarias españolas, es el resultado de una atrofia de la voluntad, producto de un complejo ancestral plenamente asumido en esa visión opiácea que sitúa al individuo en este valle de lágrimas en que yacen, gimiendo y llorando, los desamparados hijos de Eva. Por eso, cuando Margarita pide a Fausto que se libere de su pasividad e indecisión, y tome en sus manos las riendas de su vida, éste lamenta su impotencia: "¡Compréndelo! ¡Es que todavía no me encuentro capacitado para una obra de esa envergadura!"(29).

Este Fausto, como sus antecesores, no acierta a entender que el trabajo de Dios en la tierra es la responsabilidad del individuo, y que su voluntad es argamasa del futuro. Pero para eso está Margarita, no para redimirle, sino para educarlo en el camino de su propia redención. Y así se da entre ambos el siguiente diálogo:

M.- Tu determinarás lo que te plazca, que muy dueño eres tú de tu santa voluntad, pero yo, en el caso tuyo, del miedo haría precisamente una virtud. ¿Sé poco? ¡A saber más! ¿Conozco poco? ¡A conocer más! ¿No me basta el día? ¡Pues el día y la noche!

F.- Entonces tu consejo...

M.- Ninguno. ¿Quién soy yo...? Pero mi ruego es que hagas todo, ¡todo! menos no intentarlo. (29)

Ese retórico "¿quién soy yo...?" alerta a Fausto, y al lector-espectador, de la necesidad de actualizar y reinterpretar el papel de Margarita dentro del mito fáustico contemporáneo. Hay que desechar la redención pasiva y recodificarla en términos progresistas. Así, unas páginas más adelante, Linares hace decir a Margarita:

Dentro de la superstición... y de la bobada, de buscarle a todo causas sobrenaturales, no hay inconveniente en que yo, Doña Nadie, haga por un momento de Musa, de Hada, o de Sirena. [Aunque] en estas cosas, yo me encomiendo más al único milagro que he visto con mis ojos: a Santo Taller, a Santa Aguja y a Santa Perseverancia. (35)

Este guiño al público, consciente de que lo que se le está ofreciendo sobre el escenario es teatro, refleja la complicidad del autor con su público, y sirve para exponer ese poso krausista-regeneracionista que inspira gran parte del pensamiento republicano-socialista que ensalza el trabajo y la educación como instrumentos de la revolución burguesa.

Y ciertamente, no hay que olvidar que Linares es profundamente burgués. Por eso entiende que la liberación de los nuevos esclavos del demonio en 1935 pasa necesariamente por una alianza pequeño-burguesa y proletaria en la que los primeros tienen una función de liderazgo eminentemente educadora que, en la obra -- titulada en un principio *Barro propicio* -- se resume en la imagen del alfarero:

¡Claro! que la felicidad a pocos se la dan hecha, y los demás la hemos de hacer nosotros mismos. ¡Ya es mucho que nos den las condiciones y los medios... que nos den el barro propicio, como llaman los alfareros al que se presta bien para ser moldeado y amasado. (30)

Margarita rechaza el papel asignado a su personaje a través de la historia del mito -- "no me divinices" (38), le dice a Fausto. -A ella le corresponde ahora otro papel, más acorde con la circunstancia de la mujer en el

siglo XX y más consecuente con la imagen que de la mujer tiene el propio autor:

Muchas veces me tienen dicho que soy un defensor exagerado de las mujeres. [...] es gran verdad mi profundísimo entusiasmo por ellas, considerándolas en todos los aspectos muy superiores a nosotros.

Yo no lo veré porque el feminismo va muy despacio, pero creo firmemente que las mujeres han de gobernar mejor que los hombres<sup>12</sup>.

De ahí que, desde la perspectiva de un Linares jurista y feminista, el papel de la nueva Margarita habrá de abogar, asesorar y guiar al nuevo Fausto hacia su propia liberación. Por eso ella le recuerda el viejo proverbio: "Ayúdate y te ayudaré"; a lo que él responde, asumiendo su papel como barro propicio: "Guíame, moldéame con tus manos de alfarera de mi voluntad" (41-42).

Esta alianza Fausto-Margarita, en la que ambos se reconocen copartícipes en la lucha contra un enemigo común, sin duda, prefigura en 1935 aquella otra alianza del Frente Popular, símbolo de la lucha contra el avance de las fuerzas fascistas en España. Sin embargo, Linares es consciente de que la revolución no se hará desde arriba, desde ese concepto neo-ilustrado de "todo por el pueblo, pero sin el pueblo" que renace con los movimientos fascistas de los años 30. Por eso, en la escena 3 del segundo acto, el autor esboza lo que es absolutamente indispensable en la concienciación socio-política del pueblo: es decir, la fe en sí mismo.

Así, ante las dudas y los celos de Fausto para asumir el protagonismo que le corresponde en la lucha contra Samuel, Margarita le conduce en un rosario de autoafirmación en el que el viejo "ora pro novis" de la intercesión mariana es substituido por una afirmación de la voluntad colectiva de los personajes, que conduce a Fausto a una profesión de fe en sí mismo:

- M.- Quiero que te convenzas firmemente de que venceremos.
- F.- Es muy fuerte ese hombre.
- M.- Y nosotros más.
- F.- Es muy astuto.
- M.- Y nosotros más.
- F.- Es muy decidido.

---

<sup>12</sup> MLR. Manuscrito "Charla 1. Vilanos", página 20.

- M.- Y nosotros más.  
F.- Ojalá...  
M.- No digas ojalá. Di: y nosotros más. De lo que tenga, de lo que le valga, de lo que emplee, nosotros más. Dilo: ¡Nosotros más!  
F.- (Sonriendo). Nosotros más.  
M.- Y así, aunque tuviéramos menos, en la realidad, llegaríamos a tener más, por la fe.  
F.- (Sonriendo) Quizás...  
M.- (Con ira) ¡No digas quizás! ¡Di seguro!  
F.- ¡Seguro!  
M.- ¡Venceremos!  
F.- ¡Venceremos!  
M.- ¡Y ese enemigo quedará aniquilado!  
F.- ¡Y ese enemigo quedará aniquilado!  
M.- ¡Seguro!  
F.- ¡Seguro!  
M.- ¿Verdad?  
F.- Sí. Tengo fe. (10-11)

Esa nueva fe de Fausto es símbolo y resumen de una España liberal y progresista. Por eso, ante esta profesión de fe en sí mismo, Fausto exclama: "¡Qué cambio tan profundo en mis pensamientos...!". A lo cual responde Margarita:

- M.- No. En tu voluntad solamente. Tú eras un poco como la España de antes: lo tenías todo para vencer, todo, y porque una voz chillona te decía que no tenías nada, tú te dejabas convencer mansamente y que en la impunidad te escarnecieran, te martirizaran, y hasta que fuera ya un gran favor el que únicamente te mataran.  
F.- Cierto. Sólo resignación tenía.  
M.- Y yo quiero que seas como la España de hoy: ¡fe, mucha fe!: ¡ánimo, mucho ánimo...! y lo demás ya irá viniendo por sí solo. (11-12)

Gracias a esta nueva fe de Fausto, y a las habilidades "jurídicas" de Margarita, Samuel es derrotado y el alma de Fausto (alma del pueblo español) será rescatada finalmente. Sin embargo, ésta no es una victoria definitiva. Así, Linares hace decir al judío Samuel:

- S.- Jamás di nada por concluido para siempre, que en mi raza y en mí llevo el secreto de Israel.
- M.- ¿El secreto de Israel?
- S.- Sí. Amoldarnos a las derrotas, por grandes que parezcan de momento, y confiar en el fin, confiar... ¡confiar siempre! y aguardar, aguardar, ¡aguardar siempre! (31-32)

Ante el acecho del Maligno, simbolizado por el fascismo capitalista, el pueblo debe estar siempre vigilante. Y en esas palabras de Margarita que antes citábamos -- "Y yo quiero que seas como la España de hoy: ¡fe, mucha fe!: ¡ánimo, mucho ánimo...!", parece escucharse el último y esperanzado adiós de Linares a esa España progresista que, tan sólo un año después de terminar *Fausto y Margarita*, en septiembre de 1935, habría de encontrarse de nuevo frente a la hueste antigua del oscurantismo, la intolerancia y el diálogo de las pistolas.

Así, una vez más, el tema fáustico, como mito de liberación (personal o colectiva), aparece perfectamente encuadrado en el contexto de su circunstancia histórica. Y tanto por la inmediatez referencial de su contenido socio-político (la lucha de clases de principios de siglo), como por el sentido alegórico de sus planteamientos teo-filosóficos (el papel del hombre como sujeto agente de su propia existencia), *Fausto y Margarita* cumple perfectamente con la misión exegetica del mito: es decir, con su carácter litúrgico. Ciertamente, Linares pudo haber escogido cualquier otro vehículo temático-argumental, incluso cualquier otra trama, para decirnos las mismas cosas. Sin embargo escogió el mito fáustico, y en la opción del título para su obra, fue descartando posibilidades -- *La parte del diablo*, *La sombra de una mujer*, *El secreto de Israel* y *Barro propicio* -- hasta llegar a la sencillez descriptiva de *Fausto y Margarita*, que es el que mejor y más claramente nos remite al mito clásico.

Como se puede observar en el manuscrito, Linares no efectuó ningún cambio en los nombres de los personajes, ni tampoco modificó



sensiblemente el argumento de la pieza, lo que supone que siempre había pensado en el mito fáustico. Por lo tanto, los cambios de título, que claramente indican una decantación manifiesta de Linares por aquel que más directamente alude al mito, ponen de relieve la intención del autor de querer dar un significado universal a su obra. Lo que hasta este momento había aparecido como críticas o planteamientos muy puntuales, desgajados del tronco común de su obra, en *Fausto y Margarita* se nos presenta de manera integral, como fruto de un pensamiento maduro y claramente definido. Y éste es el gran valor de la obra, su carácter de compendio y resumen del pensamiento linariano.

Si tenemos en cuenta toda la producción dramática de Linares, y en particular aquellas obras que nuestro autor había escrito pensando en su vehiculización desde la leyenda o el mito -- como *El caballero lobo* (1909) y *Lady Godiva* (1912), por ejemplo --, podemos observar cómo se produce en el pensamiento y los planteamientos ético-estéticos de nuestro autor esa evolución y progresiva radicalización, que comienza con un liberalismo de corte progresista y una estética realista y termina con un republicanismo de tendencias socialistas y una estética eminentemente simbolista-expresionista. A diferencia de la orientación ético-estética del teatro de muchos de sus contemporáneos, el convulso teatro linariano no llegó a ser nunca apacible y formulista en su empeño por agradar al público burgués. No obstante, tanto por su compromiso socio-político como por su estética rupturista, el teatro linariano tuvo enorme éxito entre la clase media trabajadora.

A lo largo de esos 30 años que separan a la primera pieza dramática (*Aire de fuera*: 1904) de la última (*Fausto y Margarita*: 1935), el teatro linariano acusa un marcado sentido convergente sobre esos conceptos regeneracionistas, de base profundamente cristiana, que constituyen, por así decirlo, el común denominador de toda su obra. De ahí, lógicamente, su atracción por el mito fáustico. Y de ahí también, paradójicamente, una cierta tendencia anticlerical que aflora en las actitudes de muchos de sus personajes. Éstos son, naturalmente, más idea que cuerpo, y por eso surgen en la escena como proyecciones antropomórficas, representantes de los criterios, actitudes y valores socio-políticos y espirituales de aquellas dos Españas del primer tercio de siglo. Y en ello radica, sin duda, el valor los manuscritos descubiertos y, en particular, de *Fausto y Margarita*, pieza

clave para entender la evolución ético-estética del teatro linariano y, asimismo, clave para entender una parte importante de la historia de nuestro pueblo y su legado ético-estético.